Journal of the University of Babylon for Humanities مَجلّةُ جَامعةِ بَابِل للعُلومِ الإنسَانيّة
Vol. 30/ No. 9/ 2022 المجلد 30/ العدد 9/ 2022

الإظهار الجمالي للتعدد الصوري في الخزف المعاصر

فراس عماد نوري
قسم الفنون التشكيلية/ كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل
Firas.shober82@gmail.com

تاريخ استلام البحث: 19/ 6/ 2022 **تاريخ قبول النشر: 30 /6/ 2022** **تاريخ نشر البحث: 27/ 9/ 2022**

المستخلص

تناول البحث الحالي موضوعة (الإظهار الجمالي للتعدد الصوري في الخزف المعاصر)، إذ تشكل الصورة منطلقا مهما في صياغة البنى الشكلية للفنون كافة والخزف منها بوجه خاص، لأن الصور سواء كانت إيقونية أو رمزية متخيلة أو تجريدية هي النظم التي تؤسس حوارات الدلالة ومضامينها وقراءاتها النقدية، وبذلك تكون دراسة الصور فاعلة في بنية التشكيل الفني، وفي التحولات الجمالية التي شهدها الخزف المعاصر، لجأ الفنان إلى خلق بنائية تشكيلية مبنية على أساس مجموعة من التداخلات الصورية، لأن التعدد الصوري يعطي مساحة أكبر في انفتاح الدلالة فضلا على تفعيل آليات التحليل واعادة التركيب نظرا لتعدد الصور المستحضرة في التشكيل الخزفي المعاصر، ومن هنا جاءت مشكلة البحث من التساؤل الآتي: (كيف يتحقق الإظهار الجمالي للتعدد الصوري في الخزف المعاصر؟).

وجاء هدف البحث منطلقا من (تعرف الإظهار الجمالي للتعدد الصوري في الخزف المعاصر). وكانت حدود البحث الموضوعية هي الأعمال النحتية الخزفية، والحدود المكانية الخزف الأوروبي والأمريكي والآسيوي المعاصر، وزمانيا من 2005 إلى 2020، في حين جاء الإطار النظري من مبحثين: تناول الأول (الإظهار الجمالي للتعدد الصوري) وكان بمحورين: أحدهما عن الإظهار الجمالي، والآخر عن التعدد الصوري، وجاء المبحث الثاني بعنوان (جماليات الصور في الخزف المعاصر)، وكان الفصل الثالث لإجراءات البحث إذ شمل مجتمع البحث 50 عملا فنيا في حين كانت العينة (5) أعمال خزفية معاصرة، ومنهج البحث كان متبعا المنهج الوصفي طريقة التحليل.

وبعدها جاءت نتائج البحث واستنتاجاتها ومن أهمها:

1- لآلية التعدد الصوري القدرة على ربط أقطاب الفن ماضيه بحاضره، أي توفر للفنان القدرة على ربط الماضي بالحاضر.
2- لآلية التعدد الصوري القدرة على جمع المتناقضات على المستوى الإظهاري، أو تجمع بين الانضباط واللانضباط والدقة واللادقة.
3- عملية التوزيع التركيبي شكليا للوحدات الصورية بحسب اهميتها وفاعليتها في الخزف المعاصر أدى إلى دعم الوحدة الموضوعية وتأكيدها.
4- يفيد التعدد التركيبي للإظهارات الصورية في إضفاء التنوع والحركة الديناميكية للتكوين الخزفي بعمومه .

ثم قائمة المصادر والمراجع باللغتين العربية والإنكليزية .

الكلمات الدالة: التعدد الصوري، الإظهار، التشكيل الخزفي

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

Journal of the University of Babylon for Humanities مَجلّةُ جَامعةِ بَابِل للعُلومِ الإنسَانيّة
Vol. 30/ No. 9/ 2022 المجلد 30/ العدد 9/ 2022

The Aesthetic Manifestation of the Pictorial Plurality in Contemporary Ceramics

Firas Emaid Noori
Department of Fine Arts/College of Fine Arts/University of Babylon

Abstract:

The current research dealt with the topic of (***The Aesthetic Manifestation of the Pictorial Plurality in Contemporary Ceramics***), where the image constitutes an important starting point in formulating the formal structures of all arts and ceramics in particular, because images, whether they are iconic, symbolic, imagined or abstract, are the systems that establish dialogues of significance, their contents and critical readings. Thus, the study of images is effective in the structure of artistic formation, and during the aesthetic transformations witnessed by contemporary ceramics, the artist resorted to creating a plastic structure based on a set of pictorial overlaps, as the plurality of images gives more space in the openness of the significance as well as activating the mechanisms of analysis and recombination due to the multiplicity of images evoked in contemporary ceramic formation, hence the research problem came from the following question: *(How is the aesthetic manifestation of pictorial multiplicity achieved in contemporary ceramics?)*

The aim of the research came from (identifying the aesthetic manifestation of the pictorial plurality in contemporary ceramics). The objective limits of the research were ceramic sculptural works, and spatial borders of contemporary European, American and Asian ceramics, and temporally from 2005 to 2020, while the theoretical framework came from two sections. The second topic came under the title (The Aesthetics of Pictures in Contemporary Ceramics), while the third chapter was the research procedures, where the research community included 50 artworks, while the sample was (5) contemporary ceramic works, and the research method was following the descriptive method and the method of analysis.

Then came the research results and conclusions, the most important of which are:

1- The mechanism of pictorial polymorphism has the ability to link the poles of art, its past and its present, that is, it provides the artist with the ability to link the past with the present.
2- The mechanism of pictorial polymorphism has the ability to gather contradictions at the epithelial level, or combine discipline and undiscipline, accuracy and inaccuracy.
3- The process of the formal distribution of synthetic units according to their importance and effectiveness in contemporary ceramics led to support and confirmation of the objective unity.
4- The compositional multiplicity of the visual displays is useful in imparting diversity and dynamic movement to the ceramic composition in general.

Then a list of sources and references in Arabic and English.

Keywords: polymorphism, display, ceramic formation

الفصل الأول

1. مشكلة البحث: كان الفن التشكيلي عبر العصور عبارة عن صياغات صورية للأفكار والتصورات الذهنية فضلا عن إعادة إنتاج مفردات الطبيعة تبعا للنظم الجمالية الفنية، لهذا كانت الصورة الوجهة الأولى التي يتعامل معها الفنان في صياغاته الشكلية وأبنيته التكوينية، على أن هذا لم يتوقف بحدود الصورة أحادية المعطى بل لجأ

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الفنان/الخزاف إلى المزاوجة في التشكيل الصوري مما يستدعي استحضارا لصورتين أو أكثر ودمجهما في بنية صورية تشكيلية واحدة.

ومن هنا كان فن الخزف المعاصر واحدا من أجناس الفن التشكيلي الذي أخذ بنظر الاعتبار القيمة الجمالية للتعدد الصوري وأدخلها على مستويين: أحدهما مجسم ثلاثي الأبعاد والآخر بمستوى البعدين ولكن في هيئات تكوينية مجسمة، لتكون التعددية الصورية مرتكزا جماليا له آليات إظهار تنمي من قيمته الإدراكية والذائقية، إذ تكمن أهميته في كونه وسيلة حوار بصري تحمل مقومات بناء البنية الداخلية للتأثير على مدركات المتلقي الحسية والفكرية والنفسية، بما تحمله من عناصر مرئية محفزة تحمل دلالات رمزية تعبيرية تسهم في التأثير على المتلقي وتجذب اهتمامه وتوجيهه نحوها.

وعليه يكون التعدد الصوري أحد أهم أبنية الحوار الفاعلة في الإظهار الخزفي المعاصر لما لها من خصوصية تكوينية لطبيعتها في تشكيل الفضاء التكويني وفاعليتها البصرية وبالمحصلة إحداث الإثارة البصرية والطاقة الكامنة لإظهار المضامين الدلالية والتعبيرية في الإنجاز الخزفي المعاصر. لأن توظيف الصور في فن الخزف المعاصر يُعد لغة تخاطب وعنصر جذب حسي وعاطفي فاعل، فضلاً عما تحمله من قيم تعبيرية يتحكم عبرها الخزاف بعناصر عمله الخزفي لتحقيق الاستجابة الجمالية لدى المتلقي, وعليه يطرح التساؤل الآتي الذي يشكل إشكالية البحث الحالي عن (كيف يتحقق الإظهار الجمالي للتعدد الصوري في الخزف المعاصر؟).

2. أهمية البحث: تأتي أهمية البحث الحالي في ما يأتي:

أ. يشكل إطاراً معرفياً لتطبيقات التعدد الصوري في الخزف المعاصر.

جـ. يعد هذا البحث ضروريا لرفد ادبيات الاختصاص بما يسد حاجة الباحثين والمهتمين والدارسين من طلبة الدراسات الأولية والعليا في تخصص الخزف.

3. هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى:- تعرف الإظهار الجمالي للتعدد الصوري في الخزف المعاصر .

4. حدود البحث: للبحث الحدود الآتية:

أ. **الحد الموضوعي:** النحت الخزفي المعاصر ذات التعدد الصوري في الإظهار .

ب. **الحد المكاني:** أوربا وأمريكا

ج. **الحد الزماني:** 2005-2020*

5. تحديد المصطلحات:

1. الإظهار: لم يجد الباحِث تعريفا محددا لكلمةِ (إظهار) في المعاجم اللغويةِ والمعاجمِ الفلسفية، وما رصده من تعاريف تتطرّق لكلمةِ (الظاهر) و(الظاهرةِ) بالمعنى اللغوي والتعريف الاصطلاحي، وعليه نَحتّ تعريفا إجرائيا لكلمة (الإظهار) بما يتناسب مع منهجية وهدفي البحث .

(الظاهرُ) لغوياً: ورد في اللغة (الظاهر) خلاف الباطن ظهر يظهر ظهورا، فهو ظاهر وظهير[1:ص 132].

* لغزارة الانتاج تم تحديد حدود البحث زمانيا ضمن هذه المدة بسبب غزارة الإنتاج فيها .

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

(الظاهرة) اصطلاحاً: ما يبدو من الشيء في مقابل ما هو عليه في ذاته، ويقابله الحقيقي وضده الخفي، و(الظاهرة) هي الواقعُ الخارجي المؤثر في الحواس، كالظواهر الفيزيائية، والظاهرة هي الواقع النفسي المدرك بالشعور، كالظواهر الانفعالية، وتطلق الظاهرة على كل ما يبحث فيه العلم من الحقائق التجريبية ومن جهة ما هي مستقلة عن المدرك وهي ما يمكن كشفهُ من شكل ومضمون ظاهر كثنائية إظهار للعمل الفني الخزفي[2:ص6].

2- التعدد: تعدد الشيء صار ذا عدد، تقول: تعدد الأصول، وتعدد النفوس، وتعدد الحقائق، وتعدد الآلهة، وتعدد الغايات، وتعدد معاني الألفاظ، وتعدد القيم. وتعدد الغايات. فهو الوسيلة الواحدة التي تصلح لتحقيق غايات متعددة"[3:ص202-203].

ترددت عبارات العلماء في تعريف التعددية بين محجم ومقدم، ومقل ومكثر، الأمر الذي يوحي بأن ثمة إشكالية في الاتفاق على معنى جامع مانع للتعددية، وهي من أكثر الألفاظ تداولا في عالم اليوم؛ إذ نالت شيوعا وصيتا في المجالات كلها؛ من علم وفكر ودين، واجتماع وثقافة وسياسة واقتصاد. ومع هذا الشيوع يصعب تحديد معنى دقيق لمصطلح التعددية أكثر من المعنى اللغوي المتفق عليه، وهو أن التعدد يعني أكثر من الواحد، ويستعمل المصطلح في معان شتى بحسب السياق الذي يرد فيه.

ومما لا شك فيه أن التعددية وصف لظاهرة مشاهدة محسوسة، إلا وهي التنوع والتباين والاختلاف بين البشر، في ألوانهم وجنسياتهم وآرائهم ومعتقداتهم وقيمهم وثقافاتهم وأديانهم ومناهج حياتهم. هذه حقيقة واضحة جلية قد لا يتجادل حولها اثنان. إلا أن التعددية أصبحت اليوم مصطلحا للمبادئ والمفاهيم التي تتناول أمرا آخرا وهو منهج التعامل مع ظاهرة التباين والتنوع في حياة الناس؛ فالتعددية بوجهها الأول وصف لظاهرة طبيعية قائمة وواقعة في كل المجتمعات، والتعددية بوجهها الثاني نظرية وتصور لحقيقة حدود التباين والتنوع"[4:ص15].

3- الصورة: الصور في اللغة هي الشكل والصفة والنوع و(الصور)جمع(صورة) و(صوّره تصوير فتصور) الشيء أي توهم، وصوّرته فتصور لي والتصاوير (هي الرسوم والتماثيل بلغة العرب) الصورة؛ ما قابل المادة، وقد عنى(ارسطو) بهذا التقابل وبنى عليه فلسفته كلها وطبقه في الطبيعة، وعلم النفس، والمنطق. فصورة التمثال عنده هي الشكل الذي اعطاه المثّال اياه، ومادته هي ما صنع منه من مرمر أو برونز. والإله عنده صورة بحتة والنفس صورة الجسم. ومادة الحكم لفظة أو معناه، وصورته هي العلاقة بين الموضوع والمحمول. وقد أخذ المدرسيون بهذا التقابل وتوسعوا فيه، يلحظ عند (كانت) أيضا، الفرق بين مادة المعرفة وصورتها، وبين مادة القانون الأخلاقي وصورته[5:ص107].

الصورة الذهنية: هي(ارتسام خيال الشيء في الذهن)[3:ص741] وهي(عودة الأحاسيس في الذهن مع غياب الأشياء التي تثيرها)[6:ص237].

الصورة عند غاتشيف؛ كُلٌّ فني متكامل قائم على أساس العلاقة بين جانبيها الحسي والعقلي وهي تعكس على نحو دقيق ومباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر[7:ص15].

الصورة عند لانجر؛ هي جوهر كل الفنون وهي شيء ما يوجد فقط لإدراكنا، مجرد من نظامها الفيزيائي والسببي.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الصورة عند ديوي(البرجماتية)؛ هي العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وأحداثه[8:ص195].

الصورة عند سارتر(الوجودية)؛ هي المحتوى النفسي الذي يسند التفكير والذي له قوانينه الخاصة[9:ص61] كذلك عدّها نمطا معيّنا من الوعي بشيء ما وهي فعل وليست شيئا[9:ص117].

الصورة عند روجرز؛ هي الإبداع المحض للذهن ولا يمكن أن تنشأ من تشابه ما، بل من جمع واقعين بعيدين إلى حد ما عن بعضهما[10:ص132] وقد عَدَّ ان الصورة الفنية؛ صياغة بصرية مكانية لقالب الحركة الـذي يميـز صيغة بديعية متصورة خاصة[10:ص82].

الصورة عند علي الصغير؛ أداة فنية لاستيعاب أبعاد الشكل والمضمون لما لها من مميزات ما بين تلك المميـزات من وشائج تجعل الفصل بينها مستحيلا[11:ص37].

الصورة عند عصفور؛ الوسيط الأساسي الذي يستكشف به المبدع تجربته ويتفهمها وعَـدَّها أيضـا أداة الخيـال ووسيلته ومادته إلهامه التي يمارس فيها وعبر فاعليته ونشاطه.

ويعرف الباحث الإظهار الجمالي للتعدد الصوري إجرائيا بأنه: هو مجموعة المفردات الصورية المستحضرة من التأريخ أو الواقع والخاضعة لآليات التحليل واعادة التركيب والدمج والتنافذ في التشكيل الخزفي.

الفصل الثاني:

المبحث الأول/ الإظهار الجمالي للتعدد للصوري

اولا – الإظهار الجمالي: إن الموضوع الجمالي موضوع فكري يرتبط بالوعي ونظم الإدراك المعرفي في الفكر الإنساني ليؤسس علاقة ترتبط بالموضوع الفلسفي الجمالي. ومنه نجد أن وعي الجميل ما هو إلا فكرة ورؤية معرفية المنشأ؛ لأنها تدخل في ملكة الذوق وتؤسس بنياتها الداخلية في الفهم والإدراك وهذا لا يتم وفق الطرق التقليدية بما يثير فينا من أحاسيس فقط، بل يمكن أن تكشف من خصوصية العلاقة والأجزاء التي تؤثر فينا. والناقد الجمالي ((يعد جميع المواد التي يتعامل معها...كقوى أو طاقات تبعث مشاعر ملذة، كل واحدة من نوع يزيد أو ينقص خصوصية أو تفرداً ... [ووظيفته] أن يميز ويحلل ويفصل عن لواحقها تلك الميزة في الصورة أو المنظر الطبيعي)).[12:ص 43].

والجمالية من حيث هي رؤية ترتبط بنظم المعرفة ارتباطاً مباشراً فلا بد لها أن تتأثر بفلسفات الفكر الإنساني، وتختلف نظرة كل فلسفة لها بحسب منهجها في تفسير ماهيتها في الوجود الإنساني. وقد نجد خلافاً في وجهات النظر أو قد نجد تشابهاً ومواضعه في فلسفات أخرى، والسبيل إلى ذلك هو اتباع التحليل الفلسفي لكل تجاه أو فكر، وهكذا نجد أن الجمالية عند المثاليين لا تتعدى كونها فكرة تتصف بالتجريد العقلي وليس لها تعيين، بل هي مطلقة خارج حدود البنية بوصفها جزءًا من الجوهر الإلهي، هذا من جانب ومن جانب آخر تكون ذات نزعة إنسانية بتلامسها في حياة الإنسان المعنوية والمادية، وهذا التلامس والاندماج هو جدل مثالي كما جاء في تفسير (أفلاطون) في جدله الصاعد والهابط، هي فكرة المطلق والخير والحدس؛ لأنها ذات طبيعة روحية، وسبب كل

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

اندفاع ودهشة وحركة في الحياة كما جاء في وصفه من ((أن هذا الجمال الإلهي هو الخير المطلق وهو رمز الحياة والحركة))[3: ص31].

ويأتي اختلاف الذوق الجمالي تبعاً للحكم النقدي له كما جاء في تفسير (كانت) له. ليس بالضرورة أن يكون مشابهاً من شخص لآخر؛ لأن الحكم الجمالي هو حكم جدلي متغير أصلاً، وقد لا يكون على نفس الرتابة بين عصر وآخر، وعليه يفسر ذلك لنا اختلاف مدارس الفن قديماً وحديثاً، وعلى سبيل المثال نجد أن الجمالية من حيث هي فكرة في الفلسفة المثالية تنسجم مع الغايات الفكرية والنفسية للإنسان، وعليه فإنها تكون سبيل تطوير الوعي والإدراك الجمالي لديه، وبه يدرك الإنسان الأشياء وينسب لها صفة الجمال والمثل العليا في الاختلاف في الفن والفلسفة، لأن ((الفن يعبر عن الفكرة الفلسفية))[13:ص136] ففي الفن يدرك الشيء الجميل حسب النظرة المثالية عبر تجريدات الأشكال الطبيعية، لان ((الجمال إنما يقوم في أشكال الطبيعة على أسس تجريدية. وان هذه الصفات التجريدية المعينة هي الباعثة للارتياح والمنفعة (الانفعال الجمالي) حيث تتضمن الإيقاع والانسجام والتناسق والتوازن والتنوع)) وهنا يمكن القول أنها مادية (حسية) أشكال ثابتة مرئية. أما حقيقتها الفكرية فهي تجريدات مثالية إلا أن إدراك الإنسان لها يتم على وفق مبادئ مشتركة أو عناصر أساسية تحقق صورة الجمال في الأشكال عبر الإيقاع والانسجام والتناسق والتوازن والتنوع.

وإذا نظرنا إلى الذوق والشعور الجمالي من هذا الجانب فقد نجد أن أساليب تغيره وتطوره من مرحلة لأخرى تبعا إلى تغيرات المرحلة التاريخية نفسها. فلا ((يفصل ماركس وانجلز الشعور الجمالي عن المجال المعرفي للإنسان بل ينظر إليه كواحد من أساليب التغير عن العالم ومعرفته وبالتالي التأثير فيه))[14:ص142-143] ولقد وجد كل منهما عبر هذه الفكرة توائم العلاقة لحد ما بين الشعور الجمالي كفعل إنساني مع الواقع الاجتماعي المتغير. وهذه العلاقة تفصح عن طبيعة المعرفة الناتجة من الإدراك الجمالي والشعوري. وهي نابعة من الواقع الحياتي للإنسان . وان الطبيعة الديالكتيكية هي سبب الخلق لما هو جديد من مفاهيم ومدركات حسية.ولا تختلف الفكرة هنا عند البراغماتيين إلا من نواحي معينة أهمها تأكيدهم في وصف الجمال كخبرة وتجربة، حيث تؤكد أن اكتساب المعرفة لا يتم إلا عن طريق التجربة، وتختلف هذه التجربة باختلاف ميادينها، ولكن الجانب المعرفي فيها هو الخبرة الناتجة منها. ولو نظرنا هنا إلى الجمالية كفكرة معرفية تتجه نحو المنفعة بان يكون كل شيء جميلاً ونافعاً مهما تكن الفكرة حتى وان كانت مجردة من الخواص المادية، لأنها تكون نافعة بقدر ما توفره من رضا ومتعة نفسية . وان لا يتجرد من المنفعة، والمنفعة هنا هي بقدر ما توفره من متعة نفسية كما جاء في قول (أرسطو): ((إن الجميل، إنما هو الطيب الذي يكون ممتعاً بسبب إنه طيب))[14:ص168].

وعليه فإن ((الإنسان كائن حي يتفاعل في بيئة حضارية معينة، يؤثر فيها ويتأثر بها، ويحصل له من هذه الصلة بالبيئة (خبرة) متواصلة))[15:ص143] وهذا الرأي يكون أكثر شمولاً عند (ديوي)؛ لأنه مرتبط بالنشاط الاجتماعي والحيوي والسايكولوجي للإنسان فضلاً عن أنه ناشئ من الغايات المادية في الفن كالتصميم على سبيل المثال، وعليه إذا نظرنا إلى (الجمال من زاوية المنفعة العملية فإننا نجد موقفين متمايزين، فأصحاب الموقف الأول يرى أن المنفعة أساس التقدير الجمالي وان الحكم على الشيء بأنه جميل نافع، أما أصحاب الموقف الثاني:

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

فهم يرون أنه يجب التمييز بين صفة الجمال وبين المنفعة)[16:ص59] وعلى الرغم من هذا الاختلاف في وجهات النظر قد غير من موقف الذين يجدون فصالاً بين الجمال والمنفعة، إلا أن هذه الطريقة لم تحقق في مستواها أو غايتها في الفكر المعاصر؛ لأن مثل هذه النظريات عن ((الفن والجمال التي تحاول فصل موضوعات الفن عن الخبرة الإنسانية ستفشل حتماً في الوصول إلى التفسير الصحيح عن سر الإعجاب بالجميل))[17:ص143].

يوصلنا تفسير الجمال والجمالية إلى أن فكرة الجمال قيمة إيجابية أخلاقية قائمة بذاتها. والشعور بالمنفعة عبرها إنما هو نتاج اللذة المتجسدة في موضوع الجمال أو الشيء الجميل أو التكوين الجميل ذاته كما وصف (جورج سانتيانا) (إنها تلك اللذة المتجسدة في صميم الموضوع)[18:ص70–77] أي إن الإحساس بالمتعة واللذة تصدران عن عمليات إدراك الجزئيات الموضوعية للشيء أو التكوين الجميل الذي يكمن في الجوهر، ومنه فإن الجمالية في نظامها وبنيتها تعكس أثرا معرفياً بالنظر إلى هذا الأثر من الناحية الفلسفية ليساعدنا على وعي الجمال من حيث هو علاقة صميمية بين الذات والموضوع مع هذا ((فلذة المعرفة تعتمد أساساً على القدرة في التجريد، وهي التي تمكننا من تخطي المظاهر المحسوسة للوصول إلى تركيب الأشياء والربط فيما بين أجزائها بعضها البعض))[19:ص382] وعليه يمكن القول: إن الجميل لا يمكن إدراكه أن لم تحلل أنساقه المكونة لنسيجه العام. إذا أُخذ بنظر الاعتبار من أن الجمالية فكرة معرفية. وعليه أصبح الإدراك الحسي بوصفه الوسيلة التقليدية للقيام بعمل ما ومن ثم تعمل لصالح هذه المعرفة. أما إذا نظرنا إليها من الناحية النقدية (الحكم النقدي) فإن هذه الفكرة تنطلق من أحكام فردية عندما يكون الحكم الجمالي فيها محكوماً بإرادة الفرد ورأيه وعندما لا يكون خاضعاً للأحكام الفردية الذاتية فإنه يكون تحت أحكام ومفاهيم غير ذاتية. وهذا يقودنا إلى إخضاع الذوق الجمالي إلى حركة نقيضين بين (الذاتي والموضوعي) وبين الكلية أو (العمومية) والطبيعة الذاتية (الفردية)، ومن الواضح أن هذه الجدلية لها جانبين: يتمثل الأول في الحكم الذوقي الذي لا يقوم على مفاهيم؛ لأنه إن كان كذلك لخضع لقانون النقاش وأمكن مناقشته. أما الجانب الثاني فهو ((أن حكم الذوق يستند إلى مفاهيم؛ لأنه لولا ذلك، لما وجد هنالك أي خلاف ونزاع حول الأحكام الذوقية، وبالتالي لما أمكن مناقشه مثل هذه الأحكام))[20:ص294].

إن ((العمل الفني وحدة من المحتوى والشكل. المحتوى هو جسّده في الفكر، والشكل هو التحقق الموضوعي العيني لفكرة عن طريق ديناميات العمل والسيطرة على الأدوات والخامات والصور الإنسانية المدروسة من الحياة. وهذه تعد أهم شيء)) فهو يعني أن طبيعة الفن مبنية بربطه بالواقع العملي؛ لأن الشكل بوصفه وجوداً مادياً ذا طبيعة ديناميكية فهو مواضع مع المضمون؛ لأن الأخير هو تصورات ذهنية قائمة في الواقع نفسه. وعليه فإن النظرة من هذا المنطلق إلى الفكرة الجمالية يكون مصدرها ذهني تصوري. أي إنها نتاج خبرة تخيلية قبل أن تكون مباشرة بالواقع، وهذا يتلاءم مع تفسير الماديين والطبيعيين والوضعيين لهذه الفكرة من حيث إنها جزء من فلسفة الفن. وعليه تمثل هذه الفكرة موضوعاً مرتبطاً بعلاقة الذات العارفة والموضوع الخارجي مع العلم أن الفلسفة عند (رسل) على سبيل المثال، هي درجة بصد العلم، حيث يذكر ((أنه إذا كانت

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

وظيفة العلم جمع الحقائق أو الوقائع وتصنيفها طبقاً لقوانين علمية، فموضوع الفلسفة هو هذه القوانين نفسها، وليست الوقائع التي هي موضوع القوانين))[17:ص59]

وليس التذوق الجمالي عند الفنان مجرد صور أو أشكال ولو جاز القول لنا بالشمول فإن ((الفنان يتمتع بقدرة استقبالية عالية، تستطيع حواسه المرهفة استقبال ما تصادفه من محسوسات ثم ما يفتأ مخ الفنان أن يحيل تلك المحسوسات إلى مدركات ذهنية على هيئة صور تتلاحق وتختزن في الكيان الداخلي لديه))[21:ص51] ولا نجد هذا التصور مختلفاً عند الفلاسفة الوجوديين إلا في بعض السمات الجزئية التي مفادها أن الذات هي وجود متعين عند الإنسان، بوصفها كينونة، وأن فكرة الجمال هي حقيقية بين الوجود المتعين للذات والوجود الخارجي لها.

وعليه ((إن للوجود الإنساني وجودان: وجود حسي ووجود عقلي))[22:ص30] بمعنى أن الوظائف الحسية البسيطة كالتصور والتخيل يقع بينهما ونتيجة لهذه الوظيفة وما يقع بينها تنشأ حركة بمجموعة من العمليات الذهنية الديناميكية المتصارعة في الذات الإنسانية (الفنان) التي يمكن أن نطلق عليها حركة جدلية ذات علاقة ديناميكية الطابع بين الذات الإنسانية والمحيط الخارجي والتي يعبر عنها الفنان بالتعبير الأدائي التي يصوغها الفنان بالصور الذهنية في الفكر. إذن هي علاقة ونظم قائمة بإقرار الفكر لها. وإن المعرفة الجمالية (البنية الجمالية) هي الوجود الصادر من نظام النفس –ذات الفنان المدركة– البشرية والعالم الخارجي (الظاهري) ولكن بطريقة المواضعة والإدراك لهذه الجمالية ناشئ من الانفعال ونزوغ الذات نحو الحقيقة والوجود المباشر.

تبلغ فكرة الجمال تجريداً عقلياً عالياً، رغم أن لها خاصية غائية عند بعض الفلاسفة. ولذلك فإن اتساقها معرفياً يكون بنزعة جدلية تمثل جدل الروح المطلق والجمال الفني، وإذا أمعنا النظر في وجهة نظر الفلاسفة المثاليين نجد أن الفن والجمال هما أعلى صور المعرفة الحقة؛ لأن المعرفة الإنسانية تتجسد في مواضع الجمال في الأعمال الفنية، عندما تؤلف البنى الجمالية نسقاً تطورياً يعكس المفاهيم الروحية للعصر. ولتحليل ذلك وتوضيحه، يمكن القول: إن البنية الفكرية للعمارة الباروكية والأثاث الكلاسيكي على سبيل المثال يتمثل بالعلاقة بنقطة الذات المنفردة لحظة تحليل البنى التركيبية للنسق الجمالي في العمارة الباروكية أو تصميم الأثاث الكلاسيكي. عليه فإن كل التجريدات العقلية والمفاهيم المعرفية لا سيما منها الفنية، تنعكس بشكل مباشر في تمثلاتها الحسية داخل بنى التصميم على وفق طابع جدلية العلاقة.

فضلا عن ذلك فإن الفن وموضوع الجمالية هما حالة واحدة في التأريخ تنشأ على وفق زمان ومكان معينين ولكن رسالتها باقية على وفق ما تعكسه من مفاهيم وأفكار تمثل ذلك العصر وثقافة ذلك الشعب. ولذلك فإن الديالكتيك المادي عنده لا يقتصر على تحولات المادة في الطبيعة وتغيير أشكالها وفقاً للمبدأ (الغائي) بل إن (الأيديولوجية) في التاريخ هي ذات طبيعة ديالكتكية قائمة في تغيرات المجتمع في التاريخ (الواقع والمجتمع). والفن والجمال أسمى معاني هذه (الأيديولوجية) ومن ثم فإنه يفسر لنا من جانب آخر تطور النسق المعرفي الذي هو صورة التطور العام. صورة الحركة الشاملة للمادة في التاريخ. إذن الجمالية ليست شيئا منفصلا، إنما هي نظام بنائي معرفي وتراكمي (تطوري) جدلي الطابع، يتلاءم مع روح العصر ونتاجاته، ونظام الحركة القائمة فيه.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

هي بنائية المنحى، وإذا ما نظرنا إلى الجمالية هنا بوصفها بنية فإن حركتها تتخذ صورة النسق التطوري العام طالما بقيت تنقل المفاهيم الفكرية لكل مرحلة تاريخية. ولكن النظرة النقدية للبنية الجمالية لا يمكن تفسيرها إن لم تحلل أنساقها، ومن ثم يمكن القول: إنها قائمة بذاتها، ويجب النظر في ذاتها. فالنظرة الجمالية هنا هي ((نظرة متكاملة، تركيبية، ترى الشيء الموجود أمامها كلاً لا يتجزأ))[17:ص144] لذا، يجب أن لا تتجاوز نظرتنا المحتوى الشكلي للبنية الجمالية بل يجب أن ندرك خصائصها الجزئية وآلية تفاعلها بوصفها بنية مستقلة ومن ثم علاقتها مع البنى الأخرى.

في حين نجد الإظهار الجمالي فكرة يجب أن تكون متكاملة واضحة، لا يشوبها أي شك أو غموض لتكون ناجحة في التطبيق ويعتمد أسلوب هذا التطبيق على نسق تكوين الإظهار ونظمه في الفن. كما لو أن الظاهرة في التشكيل متكاملة من حيث وظيفتها المادية من جهة وأسلوبها الفني وهو عضو بنائي مؤلف للبنية الكلية لها (كالتكوين انشائي) فإنها تعكس بالنهاية مفهوم العصر وأسلوبه بكل خصائصه ومفاهيمه. في حين نجد الإظهار الجمالي وهو فكرة في البراغماتية ينظر إليه على أنه حقيقة كاملة في الواقع، وتفسر هذه الحقيقة على أنها واضحة ((بحكمها نظام تسود فيها قوانين))[23:ص43].

وتتخذ البنية الجمالية في المعرفة نسقاً تطورياً بوصفها نظاماً جزئياً للنسق المعرفي العام وهي ناتجة عن نظام الجدل التطوري الذي يجعل من كل المعارف والظواهر تركيباً ذاتياً، وعليه يمكن أن نصف الجمالية في هذا المجال بأنها جزء من النسق المعرفي العام فضلاً عن أنها صورة من صور الجدل المعرفي الشامل.

تتخذ النظرة الجمالية صفه عضوية في البناء النظامي العام للمعارف بوصفها تكويناً معرفياً، فهي مرتبطة بنظام ذلك التغير الذي ينتسب أصلاً إلى النظام الجدلي، وعليه فإن المعرفة الجمالية تبدأ من الأبسط حتى الأعقد وحسب المرور الزمني لها في التأريخ والتطور، وبه تمتلك نظاماً داخلياً متطوراً يؤلف وحدة متكاملة من العلاقات والنظم التي تتفاعل مع بعضها بنظام جدلي مستمر، ولذلك ((ما عادت المعرفة نهائية بل هي دوماً تصعد من الدرجات الدنيا إلى الدرجات الأعلى، والتأريخ شأنه شأن المعرفة لا يكتمل نهائياً على وضع مثالي كامل للإنسانية))[24: ص28] وبه نجد أن المعرفة الجمالية مختلفة المفاهيم من عصر لآخر، ولا يمكن أن يعزو التغير الطارئ إلى الإنسان أو المفكر نفسه بل إن نظام التغيير الشامل يحدد هوية الظاهرة والمعرفة بحسب زمانها ومكانها. إن هذا التمايز والتفاعل في النظم والعلاقات يؤلف نظاماً حركياً مستمراً لا يكون للفرد أو الفنان شأناً فيه، إلا أنه يستطيع التلاعب في علاقاته البنائية والتركيبية بصياغات جديدة فيه ومعرفة جديدة، ولكن ذلك يكون موضوعياً لا ذاتيا وهذا ما نجده في فلسفة النقد، وعليه يمكن للبنية الجمالية ضمن المتغيرات الكمية والكيفية في نظمها وكيفيتها الكلية أن تؤلف تركيبا أو تكوينا متجددا متحركا يغير الصورة الظاهرية للأشياء والتكوينات والظواهر.

ويرى جانبا من الرأي الفلسفي أن الجمال والجميل هما حضور معرفي في العقل والذات الإنسانية، هما بنظر (هيغل) بمثابة تعيين للروح المطلق والطبيعة الخارجية لها، وعليه فالجمال والجميل لبنية أو لأي شيء آخر أو لأي تكوين، لا يوجد خارج عالم الذات والذهن حسب الرؤية المثالية، ((بعدم وجود الأشياء خارج الذهن، فالأشياء هي تراكيب إحساسات. إذن إحساسنا، شعورنا، هو مجرد صورة للعالم الخارجي. ومن الواضح أن

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الصورة لا يمكن ان توجد بلا متصوّر، وهذا الأخير يوجد بصورة مستقلة عن ذلك الذي يتصوره))[25:ص96] هذا من جانب، ومن جانبٍ آخر تنظر الفلسفة المثالية إلى موضوع الجمال والمعرفة الجمالية من جانب الشعور والمعرفة الحسية، وأن هذا الجانب هو العامل المؤسس للوعي الجمالي وإدراك الجميل، ولكن الشعور والحس هنا وبالذات عند المثاليين يكون مصدر التصورات العقلية وإدراك الكلية وسبب اللّذة الجمالية. وأن هذه الحالة قائمة على وفق الإدراك. إلا أن ذلك يتفاعل مع العقل للوصول إلى النتيجة الحتمية. فالمدرك الحسي سبب لتربية الذوق الجمالي والوعي النقدي للتجربة الجمالية. وقد أضاف إليها (كانت) ((إن المدركات الحسية بدون تصورات المعاني الكلية تكون عمياء))[26:ص36] أي إن الإدراك الحسي عند كانت هو جانب إدراك التجريدات وسبب للوعي، ويجب أن تكون شاملة في تصوراتها لمعاني هذه الأشياء والتجريدات لتكون كاملة مؤسسة لمعرفة جمالية أو وعي بالتجربة، ووضع (كانت) أربعة شروط عامة أو اعتبارات تشترط فيها الظاهرة الجمالية أو تحديد الحكم الجمالي، وهي:

مقولة الكيف: وهي إن ما يمنع الإنسان ويتوافق مع ذوقه لا يتعلق بأي فائدة أو منفعة، وليس للحكم الذوقي علاقة بالمعرفة وإنما قوامه الوجدان. إذ يؤكد (كانت) على الجمال الفني وهو ظاهرة تثير الإعجاب من دون مفهوم ويجب أن ينظر إليها المتذوق بترفع وتجرد بلا منفعة خاصة، ويؤكد (كانت) استقلالية الفن ورفضه كل محاولة لإخضاعه لأهداف أخرى تعليمية أو دينية أو سياسية أو تجارية " فلكي نميز في ما إذا كان شيء ما جميلاً أو لا نشير إلى تصوره بواسطة خيال الذات وشعورها باللذة والألم"[27:ص36].

مقولة الكم: وهي ما يسر الذوق بطريقة كلية عامة من دون الحاجة إلى تصور عقلي (Concept) أي الشمولية في فهم الجمال وتذوقه، يقول (كانت): "إن الذوق هو الملكة التي نحكم بها على موضوع ما أو على أسلوب نمثله عن طريق الرضا أو عدم الرضا المنزه عن الغرض، موضوع هذا الرضا يطلق عليه اسم الجميل"[28:ص45].

مقولة الإضافة (Relation): يحاول (كانت) أن يقيم هذا الحكم على مبادئ أولية ضرورية في استقلال تام عن الجاذبية والانفعال ومن دون الالتجاء إلى مفهوم (الكمال)؛ لأن هذا المفهوم لا يخرج عن كونه مفهوماً عقلياً محضاً، فهو لا يملك أن يولد لدينا أي متعة حسية، لذا: فالجميل لا يروقنا من حيث مادته بل يروقنا فقط من حيث صورته.[28:ص238-239] يقول كانت: "إن الجمال هو صورة الفائية المحضة من حيث هي مدركة في الموضوع دون تصور (Represhtation) لأية غاية محددة[28: ص73].

مقولة (الجهة) (Modalite): أي من حيث الإمكان والضرورة وينسب (كانت) إلى "الجميل" علاقة ضرورية بالارتياح أو الرضا وإن كانت هذه الضرورة من نوع خاص فهي ليست نظرية موضوعية ولا عملية إرادية، بل هي ضرورة نموذجية تتضمن وجوب تسليم الكل بالحكم الذوقي[26:ص239-241] ويقول: "الجميل هو ما نعتبره موضوعاً لرضا أو ارتياح ضروري دون الاستناد إلى أي مفهوم عقلي"[28:ص72].

ثانيا – التعدد الصوري: لقد كانت اللحظة الحاسمة في تأريخ الصورة لدى الإنسان البدائي حيث بلغ التناقض ما بين الفرد والطبيعة الذي كان في أساسه هو ما ينتجه العمل والوعي، وإن عملية الإنتاج تتحول شيئاً فشيئاً إلى فهم

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الطبيعة، وإن هذا الفهم سيقوده إلى عملية الفعل التي ستؤدي إلى فصله تماماً عن الطبيعة، بحيث إن الأشكال التي يراها قد اكتسبت وظائفها الاجتماعية بعد ان تركت خواصها الطبيعية[29:ص43].

واليوم يعيش الإنسان في عصر مليء بالظواهر المرئية التي تحيط به لتعبر عن زمان ومكان ما، وتشكل الصور إحدى هذه المرئيات التي تضفي على حياة الناس مزيداً من الإيضاح والإقناع والمتعة البصرية، لما تؤديه من أثر بارزٍ في تسجيل الأحداث الواقعية بمنتهى الدقة، التي ينعكس توظيفها في الفنون التشكيلية إلى إحداث التوافق التعبيري للمضامين المنتقاة بشكل مقنع في العمل الفني، إذ تعد الصور وسيلة تعبيرية مستقلة تتضمن مضمونا مميزاً يسعى الفنان في انتخابها إلى إظهار التوافق الكلي مع مضمون الرسالة الفنية المراد بثها[30: ص388].

تعد الصورة من أهم عناصر التشكيل المعاصر، بما تملكه من مميزات فاعلة للتأثير في مدركات المتلقي الحسية، إذ أنها لا تعد شكلاً فقط، بل ضرورة داخلية وباعثٌ يصوغ الفكرة ويجسدها إلى شكل حي، يفترض توظيفها في التشكيل بقصدية واضحة، لما تملكه من قوى كامنة مؤثرة في مجمل البناء التشكيلي، والأثر التحفيزي لجذب انتباه المتلقي نحوها[31:ص112].

ورغم تعدد الاتجاهات والأساليب الفكرية والنقدية التي تناولت المنجز الإبداعي بالتقييم والتقويم إلا أنها لم تهمل أثرها، فالصورة (وسيط أساسي يستكشف به المبدع تجربته ويتفهمها وبهذا تكون الصورة شيئاً لا يمكن الاستغناء عنه باعتبارها وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق الكامنة في جوهر التجربة الإنسانية) وهذا ما يذهب إليه الفيلسوف (جون ديوي) بأن الصورة (تجعل الأشياء قابلة للمعرفة وانها العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وأنها حينما تتحرر من تحديات الوظيفة تغدو عامل مهم في الخبرة الحيوية الجمالية)[8:ص195]. فهي إذن بما تحتويه من قدرة على الكشف عن العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتباعدة (إذ إنها إبداع ذهني لا يمكن أن تنشأ عن تشابه بل عن إعادة تنظيم واع لواقعين بعيدين عن بعضهما[10:ص132] وكلما كانت المسافة أبعد كلما كانت العلاقة أكثر تلاؤماً بين الواقعين المجتمعين وعلى هذا النحو تزداد الصورة الفنية قوة وتكون لها طاقة تخييلية كامنة أكبر، ونضج يهيّئ فرصة التجلي للإنجاز التشكيلي من أن يتحقق بفعل وسائط الإظهار.

إذ لابد أن يكون مضمون الصور مرتبطاً بطريقة مباشرة بمحتوى العمل الفني –الخزفي– ليحقق صفة غائية فيه. وانطلاقاً من هذا التصور، فإن الوصول إلى المتلقي، في منعطف الإشهار المرجعي، يجب أن يعتمد أسلوباً مباشراً مشخصاً[32:ص173] تأثيره من معطيات العالم الخارجي بعيداً عن أي تجريد؛ لأن التجريد صيغة تلغي الطابع المحسوس للتجربة المراد تقديمها للمتلقي. إذ تتشكل جميع إحساساتنا صوّرياً في الدماغ بتأثير الأشياء الموجودة موضوعياً، وكلها تؤثر عن طريق الحواس حين تظهر الإحساسات المطابقة لها، وعلى أساسها تتكون الانطباعات والتصورات، وهنا ((تنشأ خاصية الدماغ وقدرته على عكس العالم المادي؛ لأن وعي الإنسان يمثل خاصية مميّزة لمادة ذات تركيب عالي هو الدماغ))[33:ص49].

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

وللصورة ارتباط وثيق بالوعي الإنساني لأن الوعي هو ((المجمل الكلي للعمليات العقلية التي تشترك إيجابياً في فهم الإنسان للعالم الموضوعي ولوجوده الشخصي))[34:ص586] فحساسية الصورة قد اكتسبت هذا الفهم نتيجةً للتجربة الحياتية التي يعبّر عنها ليصبح النشاط الاجتماعي شكلاً من أشكال الوعي الاجتماعي فالتفكير ((نسخ، انعكاس الواقع، ففي التفكير يعاد إنتاج الواقع ويجري رسمه وتصويره))[35:ص62] فعن طريق التعرف يجري بث الصور على الأشياء في مجرى النشاط الإنتاجي.

فالصورة لا تعزل نفسها عن الوعي من حيث جوهرها، والتشكيل القائم على اختزالها يؤدي إلى خلق وعي مغاير لاتزانها فالصورة ((يجب أن لا تفهم على أنها نسخة مادية أو شيء مادي ولكن على أنها محتوى فكره، يكون الانتباه فيها مركزاً على نوعية حسّية بشكل ما)).

وإذا كانت الصورة انعكاساً إيقونياً للفكرة، فإن هذا لا يعني أن تقوم العلاقة هنا على تشابه كالصورة التي تماثل موضوعها، يقول (أمبرتوايكو) أن ذلك يعني وجود معنى فـــ((المعنى علاقة متبادلة بين وحدة تعبير، ووحدة محتوى وكل وحدة للمعنى يمكنها أن ترتبط بوحدات أخرى للمعنى))[36:ص106] وفي المنطق الجدلي الهيغلي ((لا ينظر إلى الأشياء منفصلة بل بالنسبة إلى علاقاتها المتبادلة إذ يعد العالم كائناً عضوياً كاملاً))[37:ص73].

وتتداخل عملية بناء العمل التشكيلي الخزفي الذي يتضمن الصور في بنائها عناصر دلالية متنوعة، كالموضوع والرمز الذي يؤدي أثرا أساسيا في توجيه توظيف الصور، فهو أهم العناصر الاتصالية في التشكيل بما يفرضه من إدراك الرموز ومدى توافقه مع العناصر الأخرى، فهو لا يوجد على نحو مستقل، بل يتضح بتفاعل وتلاحم العناصر الأخرى، فهو يظهر دلالة فردية محددة، فضلا عن دلالته السياقية ضمن التعبير الكلي. فالصورة لا يقتصر وجودها في الرمز بمعنى التمثل القديم له فحسب، وإنما في الأشكال الجديدة التي يثيرها الرمز فينا، وكذلك بقدرته على إزاحة مظاهر الأشياء التي يصورها إلى مستويات مختلفة وجديدة[38:ص147-148].

و"يفترض المعنى الرمزي في العمل الفني إلى التراكم الكمي ليضفي معنى إضافيا باقترانه مع العناصر الأخرى الموجودة في الانشاء البصري نفسه"[39:ص156]، فالرمز ليس واجهة تزينيه وليس مميزا مرتبطا بحالة محدودة في الزمان وفي المكان، إن الرمز أكبر من ذلك وأعمق، إنه أداة من أدوات البث الفكري للعمل، وهي أداة تشكل قوة إقناعية تستحوذ على وجدان المتلقي وذائقته[40:ص7].

ويأخذ الرمز شكله النهائي من انعكاس الصورة في مادته على الرغم من أنها لا تنشأه، ولكنها تعيد خلقه من جديد بمضامين وأشكال جديدة ((الرمز شيء خارجي معطيةً مباشرة، تخاطب حدسنا مباشرة بيد أن هذا الشيء لا يؤخذ ويقبل كما هو فعلاً لذاته وانما بمعنى أوسع وأعم بكثير)).

لذا إن فاعلية رمزية الصور تكمن في العمل الفني الذي يحويها، فلا يمكن إدراك أهمية الصور إلا بعلاقتها التوافقية لبناء رمزية العناصر الأخرى في العمل الفني، ليظهر لغة رمزية ذات أبعاد تعبيرية وجمالية في التشكيل البصري لتمثل الحضور المرئي الذي يدرك بالبصر ليحدث إشارات تحفيزية عند توافق التمثيل الدلالي للاتصال والذي لا يسمح بالتأويل المتعدد أو الاحتمالي للمتلقي، بل هو ترجمة مرئية مطابقة للواقع تحفز عملية الاتصال)[41:ص60]، والصور كيان متعدد المعاني وكثير الإيحاءات والاحالات الضمنية منها والمباشرة فهي

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

تستند في توليدها للدلالات على سنن بالغة كاللون والشكل والتركيب وأيقونة الأشياء والكائنات. تشكل هذه الخصائص القوة الضاربة لهذا النوع من الفنون، إنها أساليب تستمد كامل فاعليتها من ارتكازها على المعطى الثقافي المباشر الذي لا يكلف التلقي عناء البحث عن مخبوءات مجردة ليست مرئية بشكل مباشر وتستمدها بتوجهها إلى جمهور واسع من المتذوقين في جعل عينيه محرابا لرؤى فنية تلتقط الجميل والخلاق في كل شيء[42:ص109–110].

فالصورة هي التركيبة الفنية التي تحقق هذا التوازن بين المستوى الطموح والمنجز أو المتاح وعليه وبعد أن تناولت الدراسات النقدية الحديثة موضوعة(الصورة) وما تمنحه من وسيلة جوهرية لتلمس التفرد وتحديد ما أمكن من مظاهره تبوأت الصورة مكانة مهمة في مناهج النقد المختلفة ووضعها النقاد في مقدمة وسائلهم لدراسة جوهر الفن وما يتعلق به من مؤثرات. وما كان هذا الأمر ليكون لولا أن (مفهوم الصورة) نفسه قد تحول في القرن العشرين لتحول مفهوم الفن ذاته وارتباطها بهذا التحول على أنها واسطته الرئيسية وجوهره الدائم الذي يحقق له التفرد، فكان البحث في الصورة يقترب في وجوه كثيرة من البحث في الفن وخصوصيته الحداثوية فالصورة تمكّن الإنسان من تحقيق أفكاره وتحويلها إلى محسوسات والصورة في تطرقها للموضوع لابد أن تمزج الفكرة بتصورها لتخرج الاحاسيس المجردة من وهم تصورها أي إن (ما يروقنا،او ما يعجبنا في أي عمل فني إنما هو الصورة التخييلية المكتملة التي التحفتها أو اكتست بها إحدى حالاتنا النفسية)[43:ص63].

نتوصل مما تقدم إلى أن الجمال يقوم على أساس وحدة المختلفات، والتناسب العددي والانسجام بين الأشياء، فالجميل ما هو ملائم لذاته وفي انسجامه مع الأشياء الأخرى وقد أكد (هربرت ريد) في تعريفه للفن بوصفه محاولات لابتكار أشكال سارة، وهذه الأشكال تقوم بإشباع إحساسنا بالجمال، ويحدث هذا الاشباع خاصةً عندما نكون قادرين على تذوق الوحدة والتآلف الخاص بالعلاقات الشكلية في إدراكنا الحسي لها[44:ص16].

اذ يتوقف أساس الشعور بالمتعة على إمكانية التوافق والتناغم مع مدركات المتلقي الداخلية والحسية الإبصارية مع العلاقات المرئية المواجهة له، التي تعطي نتائج معاكسة أحياناً في عدم توافقه معها الأمر الذي يؤدي إلى عدم الارتياح والملل، فالأمر هنا يتوقف على الإمكانية الإبداعية للفنان في تنظيم وحداته العلامية وإغنائها ومدى تناسبها الجمالي مع مضمون الأفكار وبما يحمله من تحول تمثيلي متناغم مع الخزين المعرفي والبيئة الصورية المحيطة بالمتلقي[45:ص178].

ويمكن إعطاء ثلاثة تقسيمات للمعنى الجمالي في الفن التشكيلي عموما والخزفي بوجه خاص:

اولا. الجماليات الحسية: وهي التي تتصل بالأحاسيس الناتجة عن الاستثارة ألابصارية للمنبهات الخارجية، التي تنتج عنها ردود افعال إزاءها بما تحمله من توافق أو تنافر مع الخزين المعرفي لهذه المنبهات.

ثانيا. الجمآليات الشكلية: تعتمد على الخصائص البنائية للتعدد الصوري من هيئات وتناسبات أبعاد وإيقاعات متنوعة إلى جانب فاعلية اللون وأقيامه الظلية والضوئية ، بما تحمله من اقترانات لتعابير مماثلة للواقع البيئي للمتلقي بغض النظر عن ارتباطاتها الرمزية .

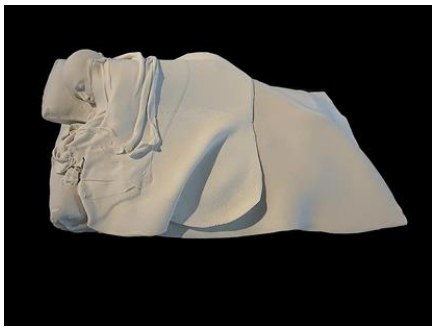
Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ثالثا. الجماليات الرمزية: ترتبط بالمعاني والدلالات الترابطية التي تتشكل في تمثيلها في الإعلان وإمكانية استدلال المتلقي لها من شأنها أن تضفي الشعور بالرضا والمتعة وتؤثر على سلوك المتلقي نحوها[46:ص 207-203].

المبحث الثاني / جماليات الصور في الخزف المعاصر

شَهَدَ الفكر العالمي في مطلع القرن العشرين وأواخر القرن التاسع عشر إزاحة كبيرة وتَحوّلاً جذريّاً كبيراً في الفن في نوعيّة الخطاب الذي يُقدّمَهُ التشكيل، هذا التَحوّل يُعتَبر بمثابَة إزاحة في تَلقّي التَشكيل نتيجة تَحوّلات كبيرة في الفكر، وجعلها تَشهَد تَوجّهات شَكليّة جَدليّة، وأن صورة الفن وأشكاله تَحوّلت نَحو نُظُم صُوَريَّة جديدة، وحَقَّقت تأريخاً آخر للتَلقّي، والاستقبال، واستجابة الجماليَّة، في تقديم مَقولتها أو خِطابها التَشكيلي، وأسّست تأريخها من نصوص وصور بفعل هذا التَحوّل الشَكلاني، فَقَد شَهَدت ثَورَة عَلى النُظُم التَشكيليَّة القَديمة الواقعيَّة والأكاديميَّة والكلاسيكيَّة، "إذ تَنتَقل الرُموز كَمُعتقدات وكَمَعرفة تأريخيَّة لِتَتَّخِذ صِفة الثَبات داخل البُنية المُجتمعة بِخصائِصها الحَضاريَّة، وباعتبارها واقعاً اجتماعيّاً تُحقّق تواصل الأنماط بما تَحملَهُ من قيم إنسانيَّة، وقد لا تَختلف من زمان ومكان، ويمكن اختلافها فقط في الوسيلة المُعَبرة عَنها، وَيُحَدّدها السلوك الجماعي بِبُنيَتِهِ المُتَواصِلة.

إن الإظهارات الجمالية في الخزف المعاصر, ظهرت في مناطق ومجتمعات مختلفة ولكن الريادة كانت في الولايات المتحدة الأمريكية وأوربا واليابان، وهذا كان نتيجة تأثير عمليات الاغتراب في القرن العشرين، فالواقع الاجتماعي اليوم يزدحم بالتناقضات والصراعات المتعددة الجوانب لذا فإن التطورات المفاجئة شكلت واقعا غريبا وغير مفهوم من وجهة نظر بعض الفنانين"[47:ص6-7] إلا أنها تعد محورا مهما للحراك والرفض والتجديد والعمل على خلق واقع رافض للقيم القديمة ومتحول دائما باتجاه اقتراحات جديدة تشكل الواقع الخزفي المعاصر من وجهة نظر فنانين آخرين.



وعليه بدأت الاستجابة الجديدة لأشكال الخزف المعاصر تزحف فثورة الفن الحديث في الخزف بنيت على ثلاثة قوانين، الأول: عزل الصورة الخزفيّة رغم احتكامها إلى مرجعيّات بنسبة أو بأخرى إلا أنها تَنكّرت لماضيها ومرجعها وأصبحت مدة الاتصال مع المرجع وأصبحت الصورة فنيّة حديثة، فهي تنتمي للإنسان المعاصر، وإلى نُظُم العالم المعاصر ومفاهيم التلقّي الحديث واتصالها مع القديم ومع الموروث، واتصالها مع

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

المَرجعيّة. والتشخيص في الفن، ويقوم على مرجع موروث أو مرجع معاصر، "والفنّان هنا يكون فنّه مجالاً لرؤى يوحيها حدسه ومتمثلة بالقيم الحضاريّة للتراث الفني في عصوره المختلفة وصلاته الحميمة بطبيعة بلاده مع إدراكه لثقافة الفن المعاصر وتياراته"[48:ص10]. فالخزف الحديث هو خزف صنع في سياق المعاصرة، ونظام الصورة المعاصرة قد أُزيحت وأُبعدت من حكائيتها وقصصيتها نحو عالم تتركب فيه الصور لتخاطب الفكر المعاصر، على أنها نُظم شكليّة وإبلاغات تقنيّة بالدرجة الأساس، يقول الفنّان (وليم وايمان): "إن ما سحرني هو فرصة التلاعب بوهم اللانهاية ضمن شكل محدّد، وإن بإمكان المرء عن طريق تأمل هذا الأسلوب أن يمر بمرحلة غير محدّدة من الزمان والمكان وهي نوع من المواجهة إذا رغبت مع اللانهاية"[49: ص24–27].

وإن دخول المنجز الخزفي المعاصر، دائرة المعرفة الحداثية وما بعد الحداثية، جعل من البنية الشكلية لذلك الفن تنفلت من أي منطق خارجي يؤطر إنفتاح التعددية الشكلية، بل إن تعددية الشكل في الخزف المعاصر، متأتية من فعل التنافذ الأجناسي لفن الخزف مع فنون النحت والرسم بصورة رئيسة، ومن جانب آخر فتعددية الأشكال الخزفية المعاصرة يدخل ضمن نطاق تشعب الأساليب الفنية (الحداثة وما بعد الحداثة)، واستثمار الابتكارات بفعل التجريبية ونسبية الظاهرة الإبداعية وتحولاتها ولا حتمية النموذج الواحد، والفنان الفرد، قياساً بمزاجيته، ينتمي إلى أحد تيارات الفن أو إلى الآخر، تماماً كما ينتمي إلى إحدى الطوائف أو المذاهب الدينية.[50:ص170].

وفي مجال البحث في بنية الإظهار الجمالي لفن الخزف، فإن الإظهار الجمالي للصور الفنية يسير نحو اتجاهين: الأول: يتمثل في العملية البنائية بجمع العناصر أو الوحدات، وربطها بالأبعاد الفنية وهو ما يعرف بالتركيب الشكلي. أي ((تكوين كيان جسدي واحد ناتج من التصاق ومعالجة موحدة لتكوينات شكلية تحمل مفاهيم فنية متشابهة أو مختلفة))[51:ص5]. والثاني: ((هو الخاص بمعالجة الخامات، حيث يتم معالجة الطينة الواحدة بمتغيراتها الفيزياوية والكيماوية (الأطيان بمختلف أنواعها) أو ارتباطها مع خامات أخرى، مثل الأخشاب أو المعادن، أو المواد اللدنة المختلفة وإظهارها في صورة كلية متناسقة ومنسجمة، يكمل كل عنصر منها الآخر، ضمن حساب وتنسيق وتخطيط مسبق يؤدي خيال الخزاف فيه دوره البارز))[52:ص72].

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

يصنع العمل الخزفي، والعمل التشكيلي مفاهيم في المجتمع، ويصنع العلائقيّة الصُوريّة، ونُظُماً فكريّة، فالشكل والصورة والعمل الخزفي المعاصر يخاطب ويُبلغ، والذي يَصنع فكرا بالدرجة الأساس، فتكون أمام صيغة تداول سلعي.

"فالعمل الفني يكوّن نُظُماً من العلاقات لا تكتسب معنى إلا بعلاقة بعضها بالبعض الآخر ولا تَتَمثّل مهمة وحدات الفن في عزل بعض العلاقات بقدر ما تتمثل في بناء مجموعات دالة، وبيان كيفيّة انتظامها.

يشتمل الخزف المعاصر على عناصر بناء وتكوين إلى جانب إخضاعه لمتطلبات المادة وضروراتها ويشتمل على علاقة تبادلية ما بين المؤثر البصري والذائقة التي تتحكم في إنتاج الصورة الفنية، والخزف معني بتحديد الصورة الفنية المتخيلة[53:ص2].

وهذا يعني أن فنون الخزف المعاصرة شكلت حضوراً مهماً في تاريخ المعرفة البشرية وعدت أداة مهمة بوصفها تعبيراً عن حاجات الإنسان واهتماماته بكل اتجاهاته، وكانت الغاية الجمالية من أهم تلك الاهتمامات، وبها عبّر الإنسان عن غايات سامية بالارتقاء بالواقع المحسوس إلى الواقع المدرك ومن ثم إلى ماهو روحي ووجداني المتمثل بتبصر الإنسان والغور في أعماق الواقع حتى يكشف عن ماهية الجمال وجوهرة الحقيقي" وقد ظهر في مجال الخزف الكثير من الخزافين المبدعين وكانت في نتاجتهم في كل مرحلة زمنية الكثير من الإبداعات بما يتناسب واتساع تطور فن الخزف في كل مراحله التاريخية، ومن هؤلاء الخزافين الأمريكيين المعاصرين الذين انتجوا نماذج خارجة عن المألوف، وتوغلوا في عمق أبعاده الفكرية والجمالية فمازجوا بين العلم والفن ووظفوا باقي العلوم لإنتاج آنية خزفية ذات تقنيات متعددة، وبذلك شكلت دراسة الباحث هذه استمراراً لتلك الحالات الإبداعية لدى الخزاف الأمريكي المعاصر.

ففن الخزف يفعل من تقديرات الجمال وتداولية آثاره بوصفها نتاجات إبداعية تلقي بظلالها على طبيعة الواقع الجديد ليكون البعد الجمالي وفقاً لتطورات فنون الخزف الذي يحقق التوالد من معاينة الشكل الخزفي وكيفية إنشائه ومعالجته تقنياً وجمالياً وفكرياً[54:ص2].

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

وبهذا نشير إلى فاعلية مهمة للتركيب الشكلي وبنائية المنجز الخزفي المعاصر الذي يقوم على تجميع العناصر البنائية، وربطها بعلاقات إنشائية تؤدي إلى تأسيس نظم بنائية تحمل بالضرورة سمات جمالية في فن الخزف، فالتعدد الصوري يفهم على أنه عملية استخدام الفنان لعناصر منفصلة يشيد بها الرموز الصورية بالطريقة نفسها التي يربط بها الكاتب أجزاء اللغة المكتوبة للتعبير عن طريقته في المخاطبة[55:ص 84] وبالاستناد إلى استحضارات متعددة للصور الفنية وتركيبها ضمن هيئة تكوينية واحدة .

تستند جماليات الصور في فن الخزف المعاصر إلى ربط الأجزاء المكونة للصورة الذهنية وتطبيقاتها العملية، بتجميع عناصرها، وتوليفها الذهني في وحدة لا يمكن عزلها عن أهدافها الجمالية، لأن العلاقة بين التمثلات الذهنية وتطبيقاتها العملية قائمة بالدرجة الأولى على هذه العلاقة الجدلية، بما يتجسم به من صفة بنائية تجعل منه دائماً نشاطاً خلاقاً أو قدرة إبداعية –و– لن يكون على الفنان سوى أن يفردها على حدة، لكي يكشف لنا عنها في وضوح وجلاء، ولهذا يقرر الفنان الفرنسي (ديلاكروا): أنه لا بد أن يكوّن الفنان لنفسه معطيات فنية، مستعيناً في ذلك بما لديه من قدرة بنائية أو توليفية.[45:ص22].

تعود الاتجاهات الرئيسية لفن الخزاف المعاصر، بأصولها إلى بدايات تطور فن الخزف المعاصر، إذ تركت المتغيرات العالمية أثرا على كافة مفاصل الحياة اليومية التي رافقتها التحولات الكبيرة في حياة الشعوب والمجتمعات لاسيما قارات أوربا وأمريكا التي سعى فنانيها بوجه الخصوص إلى البحث عن الجديد والخروج عن القوانين المعروفة والتعرف على اللغات الفنية التي توازي مشكلات الإنسان المعاصر، والوصول إلى صلة الاستمرار بيد الفنان والواقع المحيط به، وفن الخزف المعاصر يسجل تحرراً في إظهاراته الجمالية الشكلية كانت أم التقنية الخزفية والتي اظهرت صياغات بنائية جديدة على السطح الخزفي[56:ص155].

ومما تقدم نجد حضورا قويا وفاعلا للصور المتعددة في الخزف المعاصر، فعملية التركيب الصوري تخلق وحدة انشائية قائمة على أساس التحليل وإعادة التركيب، إذ إن كل عنصر في العمل الفني يؤلف مفردة ضرورية في المعنى التشبيهي، والوظيفي، والتعبيري، والجمالي الذي يهدف إليه الفنان فهو الجمع الذي يوحد العناصر المنتقاة الذي يعطي العمل معناه، ويكون بمستطاع المشاهد الذي يتطلع إلى العمل الخزفي أن يدرك أن العناصر موحدة قبل أن يتفهم أو يتذوق أهميتها، ففي فن الخزف، بين التقنية (التوليف–التركيب) والمعنى صلة قوية، فمظهر العمل الخزفي نادراً ما ينجم عن القصد التعبيري أو التشبيهي الصرف من جانب الخزاف، وفي معظم

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الأحيان، بإمكاننا أن نلاحظ أوجه العمل الخزفي التي تأخذ طابعها من رغبة الفنان في أن يمنح عمله نظاماً جمالياً ما. وغالباً ما يصعب فصل هذا النظام عن المضمون الكلي للعمل))[56:ص97].

الفصل الثالث

اولاً: مجتمع البحث: نظراً لسعة مجتمع البحث الحالي، تعذر إمكانية حصره إحصائياً، لانتشار الأعمال الخزفية في دول أوربا وأمريكا وآسيا بشكل واسع خاصة ضمن المرحلة الزمنية (2005–2020)، ولتعدد أماكن الإنتاج الخزفي في محيط أوربا وآسيا والولايات المتحدة الأمريكية وبعد اطلاع الباحث على مصورات أعمال الخزف المعاصر والمتوفرة في المجلات الفنية وشبكة المعلومات استطاع جمع (50) نموذجاً خزفياً معاصراً من تلك المصورات أفاد منها الباحث بما يلائم الإجابة عن تساؤلات بحثه وهدفه.

ثانياً: عينة البحث: قام الباحث باختيار عينة البحث بصورة قصدية، وبلغ عددها (5) خمسة أعمال خزفية، بعد أن تم تصنيف الأعمال الخزفية تبعاً لتسلسلها الزمني، وقد تمت عملية اختيار عينة البحث وفقاً للمسوغات الآتية:

1- تنوع نماذج العينة المختارة من حيث أساليبها وآلية اشتغالها، وهذا يتيح الفرصة لمعرفة الإظهار الجمالي للتعدد الصوري في الخزف المعاصر .

2- طبيعة عينة البحث وعدد نماذجها يغطي هدف البحث الحالي .

3- عرضها على مجموعة من الخبراء من ذوي الاختصاص .

ثالثاً: أداة البحث: لتحقيق هدف البحث، اعتمد الباحث المؤشرات المعرفية والجمالية التي انتهى إليها الإطار النظري بوصفها أداة تحليلية للبحث .

رابعاً: منهج البحث: اعتمد الباحث في تحليل عينة البحث الحالي، المنهج الوصفي وبأتباع طريقة التحليل، بقراءة بنائية التشكيل الخزفي المعاصر .

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

تحليل العينة:

أنموذج رقم 1

الخزاف / نوي فولكوف

سنة الإنجاز /2005

11x27x29

يشتمل هذا المشهد الخزفي – بالنظرة الأولى– على إبريق مؤلف من صورة للموناليزا للفنان السريالي سلفادور دالي مع قطار فحمي، إذ يربط المشهد بآلية التعدد الصوري عدة أزمان لأقطاب فنية تنطلق من عصر النهضة المتمثل بلوحة الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي وصولا إلى عصر الحداثة المتمثل بالقطار الذي ظهر في الكثير من أعمال الفنان الهولندي فنسسنت فان كوخ لينتهي بالرأس المعتلي للمشهد الذي يمثل الفنان السريالي الإسباني سلفادور دالي.

تظهر آلية التعدد الصوري لهذا المنجز الخرفي التحولات التي طرأت على الإظهار الفني عبر العصور، فالموناليزا الأقرب إلى عين الشاهد والأعمق تاريخيا وتعود بالمتلقي إلى عصر الانضباط والدقة لينقلها القطار إلى عصر كان قد فعل فيه الفنان السمة الذاتية –على حساب الجانب الموضوعي– بالحرية المفرطة في الإدخال اللوني لنستذكر عبرها مقولة الفنان فان كوخ عندما بشَر بأن الفن على ما هو عليه الآن أقرب إلى الموسيقى وأقل قربا من النحت فالفنان يغرد كالعصفور، ثم ينتقل بنا إلى اتجاه فني ينتمي هو الآخر إلى قطبية الحداثة على أن اللاوعي هو المحرك الإظهاري لمنجزاته فيكون المشهد الخرفي الحالي جامحا للوعي والانضباط والدقة والعلمية من جانب والسمة الذاتية المانحة لأفق واسع من الحرية للفنان وصولا إلى اللاوعي واللاشعور المتمثل بإيقونة الرسم السريالي دالي.

وعليه فالمنجز الخزفي بناء على تلك التعددية الصورية يحقق إزاحة جمالية من حيث الإظهار المتحول عن التقليد والتداول المألوف بجنس الخزف، لأن الإبريق في أنموذج العينة فقد انتماءه الوظيفي –استعماله النفعي– لصالح الوظيفة الجمالية المبنية على قيمة التعدد الصوري.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

أنموذج رقم 2

الخزاف/ ميشيل كريفتون
سنة الإنجاز/ 2009
الأبعاد / 35x50سم

يمكن العمل الخرفي هنا إزاحة شكلية/ صورية لهيئة الفازة، إذ وظّف النحت الخرفي فيها بالاستناد إلى صورتين لوجه بشري واحد وبصورة كاريكاتيرية، تظهر الصورة على جهة اليمين من الناظر وجها حزينا، في حين ظهر الوجه الثاني للصورة بهيئة ضاحكة.

إن انشغال الخزاف هنا على تلك الثنائية التعددية للصورة في لحظتين متجاورتين هو اشتغال على اللحظة الزمنية المختلفة للشخص الواحد، التي تعطي في كل صورة منهما انطباعا تعبيريا عن حالة الشخص، فالوجه الباسم –الضاحك– هو انفعال تعبيري محقق بالصياغة النحتية للتعابير التشريحية للوجه الذي ترسل دلالاته عبر ذلك الانفعال الظاهر في بنية الصورة، في حين تجاورها صورة الوجه الحزين الذي يبث انفعالاته التعبيرية بملامح الوجه، لتكون الصورتان في لحظتين مختلفتين إرسالا دلاليا لحالات الانفعال التعبيري للوجه البشري الواحد، الذي يكون متحولا من لحظة إلى أخرى تبعا لتحول بنية التعبير في الملامح من صورة إلى ثانية، وهو هنا يزاوج بين لحظتين زمنيتين بالتعدد الثنائي للصورة وفي وحدة مشهدية واحدة، الأمر الذي جعل من العمل الخرفي هذا يشتغل بمنظومة التزامن الذي ينتقل فيها المتلقي بالمشهدية الصورية من لحظة تلق وانطباع ما إلى لحظة ثانية مختلفة، وهنا تكون لصورة الحزن وصورة السعادة قيمتان تعزز كل منها قيمة الآخر، وتنقل إحساس المتلقي من شعور جمالي إلى آخر، فضلا عما يشكله عموم العمل من إزالة شكلية للقازة التقليدية من نظامه ذي الوصف والاحالة الثابتة إلى نظام صوري تعددي يحيل إلى مركبة انتقالية في محورين: أحدهما انتقالة بصرية من صورة إلى صورة أخرى والثانية انتقالة انطباعية تعبيرية إلى أخرى، وهذا يجعل من فاعلية التعدد الصوري هدفا في الإظهار الجمالي المرتبط بالقيمة التعبيرية للصياغة الصورية المتباينة في التكوين الواحد .

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

أنموذج رقم 3

الخزاف/ جونسون تسانغ
سنة الإنجاز/ 2016
الأبعاد /30x60سم

يمثل أنموذج العمل الخزفي هنا نحتا خزفيا جداريا يمثل أربعة وجوه، كل اثنين منهما متمازجان سويا في تركيب واحد يظهر انسلاخ صورة من صورة ليلتقيان مع التركيب الثاني الذي يحمل نفس الصياغة الصورية، وقد أظهر الخزاف ملامح الوجهين؛ أحدهما بصفات رجولية والأخرى بصفات انثوية، وهذا واضح من ملامح الوجه التشريحية، إن اشتغال الخزاف على هذه الصياغة التعددية للصور إنما هو محاولة جمالية في تحقيق التحول المتخيل إلى تجلٍّ بصري محسوس للتلقي، لأن كل وجه (مامي) فالوجهان يظهران في لحظة تأمل، انو نوم، وكأنهما حالمان، وهنا يكون ذلك التأمل أو الحلم وسيلة اتصال ما بين الصورتين متحققا بلحظة صورية جديدة تمثلت في لحظة تصوير مشهد (التقبيل)، لتكون الصورة الجديدة وهي تحول انفعالي جديد للحظة أكثر ديناميكية من السكون الصوري الأول، وما كان لذلك الفعل المشهدي أن يتحقق إلا بتلك التعددية الصورية التي أعطت محتواها الدلالي من لحظة السكون الصوري في الوجهين الأماميين الذين ينسجم فيهما سكون الصورة مع سكون الحدث في حين نجد المحتوى الدلالي للصورتين الجانبيتين في لحظة التقبيل قد أعطتا ديناميكية حركية تنسجم والانفعال العاطفي الناتج من ديناميكية الحدث، وهنا نجد أن العمل قد اشتغل وفق المفاهيم الفنية للحركة المستقبلية التي تجسد لحظات الديناميكية الحركية للفعل من حالة إلى أخرى على أن تلك الانتقالية بين الصورتين تأخذان فعل التعاكس، بمعنى الانتقال من حالة السكون (الأمامي) إلى الحركة (الجانبي) أو العكس، وفي كلتا الحالتين ثمة محتوى جمالي للمشهدية البصرية متحققة في الصورية متعددة الوجوه والحدث الناتج من الانفعالية العاطفية فيهما.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

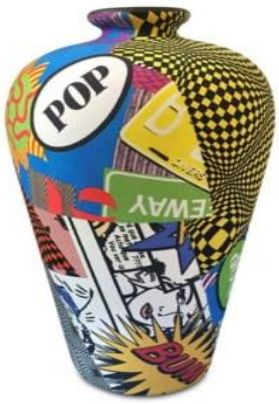
أنموذج رقم 4
الخزاف/ شالين فالينزولا
سنة الإنجاز/ 2019
الأبعا/ 30x40سم

العمل الخزفي في هذا الأنموذج من العينة يمثل صورة لماكنة كهربائية (خلاط) منفذ بتقنية خزفية عالية، مضافا إليه صور لفتاتين أحداهما واقفة والأخرى تبدو منزلقة على سطح آنية الخلاط، وقد نفذت تلك الصور بتقنية الطباعة المسامية.

يسجل المشهد ظاهرة الاستهلاك وثقافة المكننة، وهو أصالة فكرية وجمالية للثقافة الجماهيرية؛ ليندرج هذا العمل ضمن اتجاه البوب آرت، وقد عمد الخزاف هنا إلى التعدد الصوري لخلق الإظهار الجمالي لعمله هذا والتعدد الصوري هنا يشغل على مستويين، مستوى الصورة المجسمة للهيئة الخزفية للماكنة (الخلاط)، والمستوى الثاني الصورة على السطح التصويري، ليكون للصورة التصويرية علاقة إجمالية مع الصورة المجسمة، وتشكل الصورتان بالمحصلة المفهم الدلالي للفن الجماهيري وثقافة البوب آرت الذي أخذت من المفردات الاستهلاكية اليومية للإنسان صورا تنسحب إلى منطقة الفن، ويفعل التعدد الصوري في العمل الذي يربط بين الخلاط الكهربائي والفتاتين، مضافا إليهما الزي المستخدم ضمن المطبخ حيث مكان الخلاط الطبيعي وبالمقابل صورة الفنان المنزلقة التي تنسجم لحظة تصويرها تلك مع الديناميكية الحركية لفعل الخلاط ضمن حدود الوعاء أو إناء الاحتواء للمواد، محققا دورانا لتحقيق الغاية الوظيفية منه، وعليه ثمة حوار صوري وأدائي منسجم ما بين فعل الصورة وفعل الوظيفة الحركية للجهاز من جهة وفعل الصورة وفعل الوظيفة المكانية للجهاز من جانب آخر، وعليه يكمل الإظهار الجمالي بتلك الحوارية بالتعدد الصوري الذي يخلق مشهدا جماليا هو بالمحصلة إزاحة وتحول جمالي من منطقة المألوف في فن الخزف إلى منطقة اللا مألوف وإزاحة مكانية ووظيفية لهيئة المفردة (الخلاط الكهربائي) من صورته الواقعية في مجال الاستعمال إلى صورته الفنية في مجال التلقي الفني الخزفي الجمالي.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

أنموذج رقم 5



الخزاف/ فيرا سوتو
سنة الإنجاز/ 2020
الأبعاد/ 30x50 سم

تجمع آنية خزفية عدة مشاهد بآلية التعدد البصري، يشتمل الجزء الأيمن على يمين المشاهد على أرضية ملتانة بالأصفر الذي أدخلت عليه أشكال هندسية معينة متباينة من حيث الحجم مشكلة بذلك إيهاما بصريا عبر الفن البصري، كذلك الحال بالنسبة للجزء الوسط والأسفل من يسار الناظر المؤلف من أشكال خطية وهندسية معينة ملتانة بالأحمر والأسود ومحققة لذلك الإيهام البصري ويندمج عبر هذا الأنموذج مشهد آخر تتبدى عبره السمات الجمالية لفن البوب ارت، بمفردات خطية (كتابية) لكلمة (Pop) وغيرها من الكلمات (Bom)، فضلا عن الشكل الآدمي لفتاة في الجزء السفلي من الآنية .

مازجت آلية التعدد الصوري بين اتجاهين إظهاريين متناقضين، إذ يقوم الأول على الدقة والانضباط من حيث التشكيل الإظهاري والمتمثل بالفن البصري، على أن ذلك الانتظام يحقق عدم تطابق بين الرؤيتين الذاتية والموضوعية فيولد بالمحصلة لبسا بصريا بوجود ديناميكية في الشكل الاستاتيكي، ويقوم الاتجاه الإظهاري الآخر على اللا دقة واللا انضباط ومن ثم الفوضى التي كانت قد تحققت عبر البوب آرت – ثم يندمج عبر آلية التعدد الوري توجيهين متباينين في الفن، التوجه الأول هو الفن المفزع من الغاية إلى غاية الجمال (الفن للفن) وبين التوجه الآخر الذي يضع الفن وسيلة نفعية تحمل بروباجندا إعلامية، فيحقق جميع ما تقدم مبدأ الجمع بين الأجناس، إذ يربط التعدد الصوري بين حدسين مختلفين؛ جنس أساسي هو الآنية الخزفية، وجنس آخر يتمثل بالأشكال الرسوماتية المدخلة عليه .

النتائج:

5- لآلية التعدد الصوري القدرة على ربط اقطاب الفن ماضيه بحاضره، أي توفر للفنان القدرة على ربط الماضي بالحاضر.

6- لآلية التعدد الصوري القدرة على جمع المتناقضات على المستوى الإظهاري، أو تجمع بين الانضباط واللاانضباط والدقة واللا دقة.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

7- اعتمد التباين الشكلي واللوني للتعدد الصوري لتأكيد الوحدات الفاعلة للإظهار الجمالي في التشكيل الخزفي المعاصر .

8- اسهم التعدد الصوري الإظهاري من حيث علاقات التكبير، التصغير، التباين الشكلي واللوني، والتدرج المتلاشي, التجزيء, التركيب، في إضفاء التنوع والحركة في فضاء التشكيل الخزفي المعاصر .

9- أظهر التعدد الصوري بعدا جماليا عبر تحقيق مشهدية سريدية بين أكثر من لحظة تمثيل أو أكثر من لحظة تأريخية بفعل تداخل الصور زمانيا ومكانيا .

10- منح تنافذ الحدود الفضائية بفعل المعالجات التركيبية للصور إلى إضفاء علاقة انتقالية وإيهام بالحركة، دعمت اتجاه كل الصور المستحضرة باتجاه التلقي في التشكيل الخزفي المعاصر .

11- حقق التعدد الصوري تتباعا إبصاريا بالانتقال من وحدة صورية إلى أخرى وخلق عملية دمج ذهني وبصري لمجموع المشهد المتعدد الصور .

الاستنتاجات:

1- أدت عملية التوزيع التركيبي شكليا للوحدات الصورية بحسب أهميتها وفاعليتها في الخزف المعاصر إلى دعم الوحدة الموضوعية وتأكيدها.

2- يفيد التعدد التركيبي للإظهارات الصورية في اضفاء التنوع والحركة الديناميكية للتكوين الخزفي بعمومه .

3- استخدام التحليل والتركيب في تنظيم مواضع الصور هو دلالة على دراية واعية في آليات تأسيس النظام التركيبي وعمليات التنظيم للوحدات الصورية المتعددة وكيفية تحقيق الترابط فيما بينها في التشكيل الخزفي المعاصر .

4- تحقق معالجات الحذف والتجزيء والتركيب مع صور أخرى تأكيد خصوصية الصور المستحضرة، إلى جانب دعم العلاقات التناسبية والتعددية الصورية في الخزف المعاصر.

CONFLICT OF INTERESTS

There are no conflicts of interest

المصادر

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، مصر، باب الظاء، ص132.

[2] عمر مصطفى عباس: تقنيات الإظهار في أعمال الكرافيك العراقي المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2013 م، ص6 .

[3] جميل صليبيا، المعجم الفلسفي، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1971.ص202,203

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[4] المحلدبي، مزنة، التعايش السلمي في إطار التعددية المذهبية داخل المجتمع المسلم وتطبيقاته التربوية في الأسرة والمدرسة،رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة ام القرى، كلية التربية،المملكة العربية السعودية،2012، ص15.

[5] مدكور، إبراهيم، المعجم الفلسفي، بيروت، دارالعلم للملايين،1979، ص107.

[6] وهبه، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مكتبة لبنان،1974,ص237.

[7] غانشيف، غورغي، الوعي والفن،تر؛ نوفل نيوف، الكويت، مطابع الرسالة،1990، ص15.

[8] ديوي، جون، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، القاهرة، دار النهضة العربية، 1963،ص195.

[9] سارتر،جان بول،التخيل، تر؛ نظمي لوقا،مصر،الهيئةالعامة للكتاب،1982،ص61.

[10] روجرز، فرانكلين، الشعر والرسم، تر؛ مي مظفر، بغداد، دار المأمون،1990، ص132.

[11] علي الصغير،م حمد حسين، الصورة الفنية في المثل القرآني، بغداد، دارالرشيد، 1982،ص37.

[12] ر.ف. جونسون، الجمالية، موسوعة المصطلح النقدي(3)، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1978 ص 43.

[13] محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأت الفنون الجميلة، مصر: دار الجامعات المصرية، الطبعة الخامسة، 1977 ص136.

[14] م. أوفسيانيكوف،موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة: باسم السقا، بيروت:دار الفارابي، الطبعة الثانية، 1979 ص 442-443.

[15] أحمد فؤاد الأهواني، نوابغ الفكر الغربي (11) جون ديوي، مصر: مطابع دار المعارف، 1968 ص143.

[16] محمد علي أبو ريان، الفلسفة ومباحثها،مصر: دار الجامعات المصرية، الطبعة الثالثة، 1972 ص 59.

[17] أحمد فؤاد الأهواني، المحتوى واللامحتوى، القاهرة: دار المعارف، 1970، ص 143.

[18] جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، لقاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ب ت ص70-77.

[19] جان برتليمي، بحث في عالم الجمال، ترجمة: انور عبد العزيز، مراجعة: نظمي لوقا، القاهرة: دار نهضة مصر، 1970 ص 382.

[20] مراد وهبة، المذهب عند كانت ، بيروت :ب ت ص 294.

[21] يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، بغداد: دار الشؤون الثقافية 1984 ص 51.

[22] حسام محيي الدين الآلوسي، فلسفة الكندي، بيروت: دار الطليعة، 1984 ص 30.

[23] جوزيف بوخينسكي، مدخل إلى الفكر الفلسفي،ترجمة وتعليق: محمد حمدي زقزق، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ، الطبعة الأولى، 1973 ص 43.

[24] عبد المنعم الحنفي، المثالية والمادية وأزمة العصر، المركز العربي للثقافه والعلوم، بيروت: ب ت، ص28.

[25] جاسم كريم حبيب ، الوعي والفكر في الفلسفة وعلم النفس ، بغداد: مطبعة الازهر، 1977 ص 96.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[26] إبراهيم محمد ، مناقشات في الفلسفة والعقل والطبيعة ، بغداد: مطبعة السجل، ب ت ، ص 36 .
[27] Kant، t: Critque of Judgemet ; translated by J. H Berneird seco printing، hafner publishing Co. ING، New York 1961 . P. 37 .
[28] اميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ط2، دارُ الثَّقافَةِ للطِّباعَةِ والنَّشْرِ، القاهرةُ، 1975م، ص93–95 .
[29] ماركيوز، هربرت، البعد الجمالي، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط 1، 1979، ص 43.
[30] الوحيشي، كمال عبد الباسط، أسس الإخراج الصحفي، ط1، بنغازي، منشورات جامعة قار يونس، 1999، ص388 .
[31] ول، ديورانت، قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون دوي، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1956، ص112 .
[32] الغانمي، عبد الجبار منديل، الإعلان بين النظرية والتطبيق، ط3، الاردن،عمان، دار اليازوري العلمية،1998، ص173 .
[33] ف،أفاناسييتف،أس الفلسفة الماركسية،تر، عبد الرزاق الصافي،منشورات الطريق الجديد،ط3، بغداد، 1976،ص 49.
[34] يودين،روزنتال، الموسوعة الفلسفية،ترسمير كرم،دار الطليعة للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 1980، ص 586.
[35] بلا مؤلف، عرض موجز للمادية الديالكتيكية، دار التقدم، موسكو، 1975، ص 62.
[36] هورست، ريديكير، الانعكاس والفعل،ديالكيك الواقعية في الإبداع الفني،ط1،دار الجماهير،دمشق،1977،ص 106.
[37] فرانسو، شاتليه، هيغل، تر، جورج صدقي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1970، ص 73.
[38] جوليان، هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر، نهاد صليحة، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة، 2000، ص 147–148.
[39] Beaumont, A., Symbolism in Decorative Art، New York, 1946, p .156
[40] سعيد بنكراد، الترميز السياسي والهوية البصرية، قراءة في رموز الاحزاب السياسية المغربية، مقالة في مجلة علامات، المغرب، 2003، ص 7.
[41] H, Richard, Graphic Design, Thomas & Hudson, London, 2000, p. 60.
[42] سعيد بنكراد، الصورة الاشهارية المرجعية والمدلول الايدلوجي، المُؤَسَّسَةُ العَرَبِيَّةُ للدِّراساتِ والنَّشْرِ، بيروتُ، 2000م، ص109 –110 .
[43] إبراهيم، زكريا، مشكلة الفن، مصر، مكتبة مصر،1976.،ص63.
[44] Read, H, The Meaning of Art, London, Penguin Books, 1963, p.16.
[45] زكريا إبراهيم، كانت والفلسفة النقدية، القاهرة، مكتبة منصور، 1963، ص178 .
[46] Lang, Jon, The Role of the Behavioral Sciences in Environmental Design, Van Nostrand Reinhlod Reinhold Company, New York, 1989, pp. 203-207.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[47] فيليب سيرنج: الرموز في الفن، الاديان، الحياة، فن عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر، ط1، 1992، ص6-7 .

[48] بدر الدين ابو غازي: الطابع القومي لفنونا المعاصرة، الهيئة المصرية الامة للكتاب، 1978، ص10، وما بعدها.

[49] المهارات والحرفات الأمريكية، مجلة شهرية تصدر في نيويرك، مقال بعنوان معابد وليم وايمان، 19980 MARCH ص24 – 27.

[50] الخفاجي، تراث أمين عباس، نظام الاختلاف في الخزف المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل، 2010, ص170

[51] كمونة، حيدر: أهمية تشكيل الفن المعماري في المدينة، مجلة الواسطي، دائرة الفنون وزارة الثقافة والإعلام، عدد 2، سنة 3، بغداد، 1995، ص 5 .

[52] Jonsson، Christin: Japansk breanning، Kurser buch . 1999 ، p 72

[53] أحمد يوسف: الدلالة المفتوحة، منشورات الاختلاف، الدار العربية بيروت والمركز الثقافي الدار البيضاء، 2005.ص2

[54] أمبرتو، إيكو: تأويل السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد نبكراد المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 2001.ص2

[55] نوبلر، ناثان: حوار الرؤية، مدخل إلى الفن والتجربة الجمالية، ت، فخري خليل، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1987، ص 48 .

[56] رسل، برتراند: حِكْمَةُ الغَرْبِ، ج2، تر: فُؤاد زَكريّا، سِلْسِلَةُ عالَمِ المَعْرِفَةِ، مَطابِعُ الرِّسالَةِ، الكويتُ، 1983م، ص155.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq